



Bulletin de l'association de géographes français

Géographies

96-4 | 2019

Les espaces ruraux en France : nouvelles questions de recherche

Des pratiques de loisir entre ville et campagne : le trad en région Auvergne-Rhône-Alpes

Leisure between city and countryside : revivalist traditional practices in Auvergne-Rhône-Alpes

Morgane Montagnat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bagf/5982>

DOI : 10.4000/bagf.5982

ISSN : 2275-5195

Éditeur

Association AGF

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019

Pagination : 623-638

ISSN : 0004-5322

Référence électronique

Morgane Montagnat, « Des pratiques de loisir entre ville et campagne : le trad en région Auvergne-Rhône-Alpes », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 96-4 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bagf/5982> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.5982>

Bulletin de l'association de géographes français

Des pratiques de loisir entre ville et campagne : le trad en région Auvergne-Rhône-Alpes

(LEISURE BETWEEN CITY AND COUNTRYSIDE :
REVIVALIST TRADITIONAL PRACTICES
IN AUVERGNE-RHÔNE-ALPES)

Morgane MONTAGNAT*

RÉSUMÉ – *Les pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles qui se déploient en France depuis les années 1970 s'affirment comme un objet d'entre-deux : entre pratiques « folkloriques » et savantes, vitalité rurale et dynamisme urbain, réseaux localisés et pratiques internationalisées, recherche de continuité et désir de transgression. Majoritairement le fait d'amateurs, ces pratiques offrent une focale d'observation privilégiée des recompositions territoriales actuelles et des réinventions du rural comme ensemble de représentations, de discours et de projections. Fluides, transposables, elles restent cependant associées à des imaginaires de la stabilité qui les lient de manière étroite à des espaces sur lesquels elles revendiquent leur pouvoir d'action et de valorisation.*

Mots-clés : *Rural – Pratiques culturelles – Musique traditionnelle – Loisirs*

ABSTRACT – *Revivalist dance and music practices taking place in France since the 1970's appear as an intermediary object : between folklore and academism, rural vitality and urban dynamism, local and associative networks and internationalized ones, a quest for continuity and desire of transgression. These mostly amateur practices therefore appear as privileged tools to observe contemporary territorial reconfigurations and rural inventions as representations, discourses and projections. These fluid and transposable practices remain associated with stability images which tightly connect them to the variety of spaces on which they wish to act and participate to their valorization.*

Key words: *Rural – Cultural practices – Traditionnal music – Leisure*

Les pratiques de musique et de danse qui se disent traditionnelles connaissent un renouveau en France et plus largement en Europe depuis les années 1970. Dans le prolongement de la démarche politique, artistique, sociale et culturelle du *folk song* américain, de nombreux réseaux d'acteurs se sont saisis d'un ensemble de répertoires, de techniques instrumentales, vocales

* Doctorante en Géographie, Université Lumière Lyon 2, Laboratoire d'Études Rurales, 16 avenue Berthelot, 69007 Lyon – Courriel : morgane.montagnat@univ-lyon2.fr

et corporelles, de contextes de pratiques perçus comme des rémanences de coutumes ancestrales, des traces de patrimoines vernaculaires et oraux issus des campagnes [Ducarroy 2004]. Pour ces musiciens et danseurs revivalistes, il s'agissait de recueillir au moyen de la collecte [Descamps 2006] les vestiges d'un passé rural et oral révolu, mais encore suffisamment proche, dans un but de mémoire et d'appropriation, de création et d'alimentation de performances collectives et vivantes sans cesse réinventées [Charles-Dominique 2007]. Offrant un contre-pied à ce qui était perçu en termes de culture dominante [Charles-Dominique 1996], cette matière sonore et sensible mémorielle à révéler et à valoriser constituait dès lors un vivier pour de nouveaux objets de création artistique [Ducarroy 2004], de pratiques et de modes d'apprentissages organisés autour d'une adhésion au mouvement d'éducation populaire.

Depuis, ces pratiques de musiques et de danses dites traditionnelles n'ont eu de cesse de se recomposer : elles s'offrent aujourd'hui sous des formes hybrides au carrefour du culturel, du social, de l'artistique, des loisirs et du patrimonial [Charles-Dominique & Defrance 2015] en liant étroitement musique et danse en dehors de la logique du spectacle et de la représentation. Confidentielles car peu médiatisées et relativement invisibles des politiques publiques), elles se caractérisent par des formes plurielles et diffuses. Au terme d'une institutionnalisation non aboutie [Gasnault 2014], elles s'imposent comme des interfaces dans lesquels référentiels de valeurs et modalités de légitimation des acteurs se déclinent. *Folklore, folk, trad, néo-trad, trad-innovation*, etc : toute une palette de dénominations nuancées est ainsi développée pour rendre compte de démarches et de sphères de pratiques entretenant une certaine familiarité (un art de la continuité) mais cultivant la diversité (motivations et profils des acteurs, contenus artistiques, contextes de pratique, régularité), l'hétérogénéité et un certain goût pour l'inouï. Depuis la fin des années 1980, c'est cependant l'appellation *trad* qui semble faire consensus au sein de cet entre soi pour désigner cette mosaïque de pratiques peu homogènes qui interrogent notamment les rapports entre culture, patrimoine et loisirs. Malgré leur diversité, elles sont notamment visibles sous la forme partagée du bal (*folk, trad, baleti, fest-noz* et autres « *déclinaisons régionales* »¹), une activité qui irrigue l'Europe entière et qui affiche le contexte de pratiques sans doute le plus commun et le plus facilement repérable pour l'observateur extérieur.

Cet article s'appuie sur mes recherches doctorales en géographie dont il s'agit de développer quelques pistes. La finalité de ce travail est de voir, dans un contexte d'interconnexion croissante des espaces, par ailleurs marqué par de multiples recompositions territoriales (redécoupages administratifs), ce que les pratiques actuelles des « mondes du *trad* » créent, font bouger ou confortent en

¹ Les expressions en italique entre guillemets indiquent des propos d'acteurs, issus d'une série d'entretiens semi-directifs réalisés avec des acteurs aux profils les plus variés possibles : musiciens, danseurs, amateurs, professionnels, jeunes ou plus vieux, novices, confirmés, etc.

termes de représentation et d'appropriation de l'espace, ce qu'elles révèlent des stratégies tant individuelles que collectives d'ancrages et de parcours de l'espace et ce qu'elles illustrent notamment dans la reconfiguration des rapports entre urbain et rural [Crozat 2000 ; Guiu 2007]. Effectivement, dans les espaces concernés par cette enquête (Auvergne-Rhône-Alpes, Vallée d'Aoste), les pratiques de musique et de danse dites traditionnelles circulent, s'hybrident et activent des imaginaires spatiaux liés à des espaces contrastés que les géographes ont tendance à segmenter au travers de catégories spatiales relativement artificielles, souvent placées sous le signe de l'opposition (urbain/rural, pôle/périphéries).

Entre ville et campagne, entre globalisation et hyper-localisation, l'objet du *trad* nous offre au contraire une lecture articulée et complémentaire des stratégies individuelles et collectives de recherche d'ancrages dans un contexte de recompositions spatiales. Observées en miroir au constat de la mutation des espaces ruraux, au durcissement des positions et oppositions entre rural et urbain, et à la polarisation du débat autour du grand partage centre/périphéries, les pratiques des « mondes du *trad* » semblent précisément dépasser ces dialectiques symboliques [Guiu 2007] et binaires pour devenir un objet plastique, circulaire et transposable, et néanmoins producteur d'ancrages.

Au travers de deux tensions (rural/urbain, local/global), certes classiques, mais structurelles pour les « mondes du *trad* », cet article propose d'observer comment se déploient et se nourrissent ces pratiques et quelles sont finalement leurs rétroactions vis-à-vis des espaces qu'elles investissent.

1. Le *trad* entre ville et campagne : des imaginaires ruraux aux impulsions urbaines

1.1. Des imaginaires ruraux à la campagne mobile

La recherche de traditionnalité des pratiques observées prend souvent la forme d'une quête, avec parfois des allures de croyance [Montbel 2014], d'une identification-filiation vis-à-vis de « *sociétés anciennes* ». Les pratiques de danse et de musiques *trad* sont ainsi liées assez intrinsèquement, pour leurs acteurs, aux imaginaires collectifs de la ruralité. Rattachées symboliquement aux pratiques sociales des populations rurales préindustrielles (« *pour moi c'est une culture. C'est la culture musicale qui correspond à la société rurale dans laquelle a vécu ma grand-mère et moi je l'ai vue s'éteindre. C'étaient les derniers qui portaient encore les ceintures de flanelle, qui se baladaient avec les charrettes, avec les chevaux* »), imbriquées dans un calendrier (agricole) spécifique [Guiu 2007], elles opèrent un lien mémoriel, en grande partie construit par la littérature folkloriste du XIX^e siècle², instituant le rural comme espace

² Une littérature d'ailleurs la plupart du temps nettement repérée (sinon lue) par beaucoup d'acteurs plaçant ainsi ces pratiques de loisir sous le signe de l'érudition, de la connaissance.

d'origine du *trad* (« *Au départ c'était "on a des racines, on ne les connaît pas" (...). A partir de là, c'est la foire aux fantômes : on a des racines, on a un truc perdu dans nos campagnes, on a des vieux qui savent et il faut qu'on aille les chercher* »).

Ces imaginaires du rural rejaillissent au détour des discussions et dans l'iconographie développée à l'occasion d'événements organisés autour de la pratique de la danse (bals, stages, ateliers, festivals). De nombreuses affiches reprennent ainsi, de manière souvent graphique et stylisée, les archétypes de la danse au village : paysans en tenue de travail, rondes, musiciens au milieu de montagnes, champs, etc. Au travers de ces figures, l'activité du bal se manifeste comme le prolongement d'une assemblée villageoise et immémoriale de danse. Par cette pratique du réenchantement du quotidien par la danse, les acteurs actuels tissent un lien entre les références ancestrales rurales et relativement fantasmées qui animent leurs pratiques et la réalité observable de ces dernières (« *il y a un rapport à la terre, à l'endroit où tu vis et un rapport à la poésie parce que finalement, tout cela ça relève de l'enchantement du lieu où tu es : tu as sublimé le lieu où tu es, tu en fais des choses qui n'existent pas* »). D'autre part, les échanges avec les acteurs du *trad* actuel révèlent des repères spatiaux qui témoignent d'une géographie mythique du *trad*, en lien avec les expériences individuelles de chacun, mais faisant également émerger un certain nombre de « hauts-lieux » qui font sens collectivement. Parmi ces espaces signifiants, ces « *temples* » de la pratique, on repère des régions à « *forte identité culturelle* » (Bretagne, Pays Basque, Corse), l'ensemble des « *territoires de collecte* », presque exclusivement ruraux³ arpentés entre les années 1960 et 1990 par les musiciens-collecteurs pionniers du *revival* (les Combrailles, le plateau Ardéchois, l'Artense, la Bresse et certaines vallées alpines sont régulièrement mentionnés comme des centres de gravité symboliques particulièrement riches en « *sources* » pour la pratique actuelle⁴). S'y ajoutent certains pôles associatifs qui ont construit leur légitimité sur l'exploitation de certains « *répertoires vraiment typiques* ».

Ces imaginaires partagés, présents la plupart du temps sous forme de traces, viennent relier les pratiques actuelles de musique et de danse dites traditionnelles aux représentations quelque peu chimériques des anciens milieux paysans et des paysages ruraux : « *Moi je trouve cela assez simple de résumer cela aux cultures paysannes rurales. Pour moi, à partir du moment où elles se sont éclatées, qu'il y a eu arrêt et réappropriation, imagination, re-développement (...), à partir du moment où il y a revivalisme, on n'est plus dans*

³ La quête de répertoires et de mémoires s'est effectivement organisée assez unilatéralement selon la direction ville/campagne [Ducarroy, 2004].

⁴ Alors que du point de vue de la répartition spatiale effective des pratiques (perçue dans le cadre de ce travail par un travail d'inventaire événementiel cartographié), ces espaces se trouvent relativement peu animés en termes de nombre d'événements organisés tout au long de l'année et de dynamisme des réseaux associatifs locaux.

une démarche forcément traditionnelle ». C'est donc par l'activité de la collecte, et plus encore du bal que la rupture entre l'avant et le présent du *trad* est aménagée et que l'association des pratiques au monde rural est régulièrement performée. Le rural y apparaît sous une nouvelle facette : au-delà de la validation d'une catégorie spatiale formelle caractérisée par un ensemble de critères « objectivables » (taux de densité, types d'activités, de bâti et de paysages, etc), ces pratiques s'inscrivent plutôt dans un rapport affectif à la ruralité [Guiu 2007]. La danse actualise ces représentations des campagnes, des villages dans une dimension sociale et morale qui caractérise le rural comme un espace de valeurs (fête, solidarité, collectif, proximité, interconnaissance) et de sociabilités spécifiques [Tommasi 2015]. En urbain comme en rural, le bal devient un lieu pour renouer avec ce « rêve de village » [Prado 2000] construit par des souvenirs liés à la mémoire familiale, à la terre ; il est un lieu pour « faire campagne » [Guiu 2007], même temporairement, et « réinjecter » ces précieuses valeurs associées à la ruralité là où elles semblent faire défaut. Aller au bal, c'est en quelque sorte convoquer la ruralité par la danse, c'est renouer avec un « monde qui n'était pas loin des valeurs profondes que je peux avoir du côté de ma famille qui vient de la campagne, qui vient de la terre. (...) Il y a des choses de la paysannerie (...) qui ne sont pas perçues et qui sont justement bien infusées dans le monde du folk ». Ce « sens de ruralité qu'on a mis » sur les pratiques fait surgir un espace d'ancrage intériorisé, mobile et convocable, quel que soit le contexte spatial de pratique, et pour lequel il devient manifeste que les représentations façonnent en partie la réalité et le vécu des espaces.

Ce prisme rural des « mondes du *trad* » [Charles-Dominique 2007], au cœur des trajectoires des premiers acteurs revivalistes des années 1960-1970 en Auvergne et en Rhône-Alpes, continue aujourd'hui à être réactualisé sous forme d'intérêts, d'imaginaires, de sentiments d'urgence dilués, mais collectivement intériorisés par les différentes générations d'acteurs. Ces images, bien plus que de simples fantasmes, font apparaître le rural comme projection, comme regard capable de colorer et de valoriser l'espace (proche, de résidence, rêvé, etc).

1.2. Une vitalité des pratiques en milieu urbain

En contrepoint de ces imaginaires tournés vers le rural, les pratiques de musique et de danse dites de tradition se révèlent très présentes en milieu urbain. Historiquement, ce sont des villes (Lyon et Paris) qui ont accueilli les premiers foyers revivalistes et cette histoire urbaine du *trad* [Ducarroy 2004] se poursuit.

En région Rhône-Alpes, une étude statistique de la répartition des événements organisés entre 2015 et 2016 révèle une forte polarisation des grandes agglomérations (Lyon et Grenoble et, dans une moindre mesure, Saint-Etienne) ainsi que le rôle important de certaines villes moyennes (Valence et

Chambéry)⁵. Les mêmes observations pourraient d'ailleurs être développées en Suisse romande avec la centralité de Genève. Les villes, bien qu'absentes de la géographie symbolique du *trad* et des « hauts-lieux » identifiés par les acteurs, apparaissent ainsi comme des pôles et des poumons en termes de masse et de renouvellement du public, de nombre et de fréquence des événements ainsi que de diversité des lieux d'accueil de la pratique.

C'est effectivement en ville que la pratique, et notamment celle de la danse, relaie des stratégies explicites d'appropriation et de qualification de l'espace public. Les bals sauvages⁶ et les *flashmobs*⁷ témoignent de cette volonté d'inscrire ces pratiques au cœur de la ville au moyen d'un « envahissement » ponctuel de l'espace public pour en proposer une vision autre. Celle-ci peut-être plus poétique (« *on a fait plusieurs bals sauvages sous le musée des confluences à Lyon parce que s'il pleut, on peut être à l'abri de la pluie. On y va la nuit souvent, il y a une atmosphère avec les lumières, la rivière, les voitures* ») et/ou subversive, favorisant la restauration d'un sentiment de souveraineté citoyenne sur l'espace urbain. En mettant en scène des pratiques qualifiées de « *minoritaires* » et « *populaires* » (par comparaison aux pratiques « *légitimes* », « *classiques* », « *officielles* », « *savantes* ») dans des lieux et qui ne leur sont pas spontanément associés et qui symbolisent une certaine autorité (culturelle, politique, religieuse, patrimoniale), un mode de consommation de loisirs et au final un ordre urbain de la culture, il s'agit de montrer que l'expérience régulière et sensible des lieux permet de se sentir d'ici, légitimes et ancrés, et ce davantage que les « dominants » [De la Soudière 2014].

Parallèlement, on constate également une démarche d'inscription de la pratique musicale et chorégraphique dans des lieux davantage relégués, oubliés, disqualifiés dans les imaginaires collectifs de la ville. *Skate-parks*, friches industrielles, terrains vagues, Zones à défendre ou ZAD, hangars et *squats* accueillent régulièrement des bals ou bœufs musicaux dans une perspective parfois militante mais le plus souvent dans le cadre d'une

⁵ La présence conjointe d'un établissement d'enseignement musical comportant un département de musique traditionnelle et des réseaux associatifs dynamiques peut suffire à créer une polarité, comme c'est le cas autour de Bourgoin-Jallieu ou encore au Puy-en-Velay.

⁶ Les bals sauvages sont des formes très spontanées et informelles de bals organisés par les danseurs eux-mêmes, la plupart du temps en extérieur. L'organisation se fait généralement au dernier moment, *via* les réseaux sociaux ou le bouche-à-oreille : des bals sont alors improvisés dans des endroits souvent choisis pour leur proximité et leur dimension insolite (places, stations de métro, parvis d'édifices officiels), leur qualité environnementale (parcs, berges) ou leur « décalage » (friches, terrains vagues).

⁷ Les *flashmobs*, littéralement « mobilisations éclairs », sont un type d'évènement visant à impacter les représentations des usagers d'un espace, la plupart du temps public (places, rues, gares mais aussi parfois centres commerciaux). Un groupe important d'acteurs s'y retrouve pour performer une œuvre ou une activité de manière éphémère, soudaine, parfois presque provocatrice. Dans le cas des *flashmobs trad* (plusieurs campagnes coordonnées ont eu lieu depuis 2010), il s'agit de se réunir un grand groupe de danseurs et de musiciens pour envahir l'espace public le temps d'une danse avant de quitter les lieux très rapidement dans une apparente désorganisation, créant ainsi un effet de surprise sur les passants devenus spectateurs.

recherche de décalage, de singularisation mais aussi de valorisation de tous les espaces, y compris des zones de relégation et des espaces invisibles du quotidien : *« au moment où j'ai commencé à être au chômage, je marchais beaucoup dans Lyon et j'ai pris plein de photos d'endroits où on pourrait faire des bals sauvages. Effectivement, on regarde la ville différemment. C'est souvent des endroits où on peut faire du skate parce que c'est un parquet qui glisse, enfin une scène qui glisse. Il y a plein d'endroits dans lesquels on n'est pas encore allés danser qui sont visuellement très intéressants. Et j'aime bien cet aspect de lieux de danse en décalage avec ce qu'on danse. J'aimerais bien qu'on aille danser dans des friches urbaines ou des trucs comme cela. (...) En dehors des cadres grandioses, d'une église, d'un vieux château, tout cela... (...) Occuper, faire vivre des espaces qui vivent peu ou pas ».*

Enfin, les villes jouent un rôle majeur dans l'impulsion de nouveaux usages, notamment au contact d'autres pratiques artistiques et chorégraphiques, qui seront amenés à circuler au travers de la forme du bal déclinée partout en Europe. Lyon s'impose ainsi comme un observatoire des hybridations croissantes entre les milieux de danses *trad* et ceux du *forro*, *salsa*, *swing*, *tango*, *flamenco* mais aussi *hip-hop* et « danses de rue » : des croisements s'opèrent lors de festivals, certains événements sont co-organisés par différentes associations dont les réseaux d'adhérents se télescopent régulièrement et, le plus souvent, les formateurs en danse se trouvent formateurs dans différentes esthétiques chorégraphiques. Une évolution des usages, des représentations de la danse, mais aussi des postures corporelles au sein du bal se repère partout dans une dynamique d'absorption de certains marqueurs artistiques d'urbanité.

En ville comme à la campagne, les pratiques des mondes du *trad* sont donc unanimement présentées comme les moyens par excellence pour « faire parler les lieux », valoriser le potentiel culturel et social d'espaces parfois invisibles ou oubliés et, surtout, pour questionner notre environnement socio-spatial. Ainsi, une jeune danseuse à l'origine d'une dynamique récente de pratiques à Saint-Etienne se demande *« comment la danse folk peut être un outil de rencontre ? Comment la danse peut faire territoire ? (...) Comment on fait vivre la ville ou le milieu rural avec des pratiques culturelles comme celles-là ? Pourquoi ça m'a toujours interpellée de faire un bal sur une place ? Comment on peut aller beaucoup plus loin là-dedans ? ».*

1.3. Faire exister les « entre-deux »

Entre ces deux univers de l'urbain et du rural, trop artificiellement séparés, les pratiques des musiques et danses dites traditionnelles s'attachent à faire exister des espaces « d'entre-deux », vécus comme ni vraiment ruraux ni urbains. Ce sont des espaces qu'on pourrait schématiquement qualifier de périurbains et qui ne font *a priori* pas partie des imaginaires bucoliques du *trad* ou de sa vitalité urbaine mais qui se situent davantage en marge.

Mais cette thématique des espaces peu identifiés ne constitue qu'un paradoxe initial. En effet, dans les discours d'acteurs, comme pour le grand public non initié, il est communément admis que l'abondance et le dynamisme des pratiques *trad* est en quelque sorte fonction de la richesse en traditions du terrain dans lesquelles elles s'inscrivent. Dès lors, la géographie symbolique et partagée du *trad* fait apparaître des espaces dotés (parmi lesquels certaines régions ainsi que les espaces ruraux de collecte vus comme des réservoirs à traditions) et, à l'inverse, des espaces non dotés. Parmi ces derniers sont identifiées les villes mais surtout tous les espaces aux faibles identités culturelles et collectives dont font partie ces « *banlieues pavillonnaires où justement il y a tellement pas de lien avec la terre, pas de liens culturels* ». Dans ce paradigme d'une détermination, d'un conditionnement des pratiques culturelles par l'espace, le *trad* refléterait et révélerait (« *On n'a pas conscience que nous sommes dans une aire culturelle qui a une identité* ») le potentiel culturel d'un territoire bien plus qu'il ne contribuerait à le construire et à l'inventer.

Pourtant, une observation fine des répartitions des pratiques en région Auvergne-Rhône-Alpes montre que des associations organisatrices d'événements (bals, ateliers réguliers, stages ponctuels) existent dans des zones où, selon ce principe d'espaces plus ou moins propices au développement du *trad*, on ne les attendrait pas. Les pratiques sont, on l'a vu, dynamiques en ville (alors que les centres urbains, s'ils sont fortement fréquentés, sont souvent associés à la consommation de masse, à l'anonymat et à la déconnexion par les acteurs : « *La différence la plus flagrante que je trouve (...) entre milieux urbain et rural au niveau du bal c'est qu'en milieu rural, on écoute et on danse plus sur de la musique ancrée, de la musique de pays (...). Alors qu'en milieu urbain, on est plus dans une culture folk et même une culture de consommation de bal et de danse. (...) En contexte urbain c'est vraiment des gens qui viennent pour danser et qui viennent moins pour faire la fête. (...) Pour moi c'est une dérive. (...) Je trouve qu'on est plus dans une logique de consommation et ça se vérifie à Lyon très très fortement : on n'a pas de musique ancrée, de musique vraiment régionale forte, découverte, restituée* »). Mais elles le sont aussi dans l'ensemble de la région Rhône-Alpes, un espace fréquemment décrit par les acteurs comme une région qui n'en serait pas une, sans identité collective : « *C'est un lieu de carrefour, de passage, de cultures qui se sont croisées là* » ; « *les rhônalpins ne s'attachent pas forcément à un territoire précis de la région pour créer la musique. (...) Est-ce que c'est parce qu'il n'y a pas beaucoup de collectages que du coup il n'y a pas eu d'attachement au territoire ou est-ce que c'est l'inverse qui s'est produit ?* ». Elles s'inscrivent également dans certains espaces infra-régionaux en crise de représentation d'eux-mêmes : « *il y a eu tellement de brassages (...). La culture n'existe plus. La culture de départ, la culture du pays, elle n'existe plus. Elle existe un peu sur le plateau, sur les hauts-plateaux, sur la montagne. Et donc c'est ça qui nous a inspiré, c'est ça qu'il faut qu'on défende, il faut recréer l'unité du*

département ». Et on les retrouve enfin dans des espaces de périphéries qui ne cristallisent *a priori* pas de sentiments d'appartenances notables comme la périphérie clermontoise (centralité de l'association des Brayauds à Saint-Bonnet-près-Riom) ou encore le Nord-Isère (hormis un pôle associatif important, Le Folk des Terres Froides à La-Tour-du-Pin, on repère une constellation d'associations y compris dans des « *villes dortoirs* » comme Villefontaine ou L'Isle-d'Abeau et des villages en mutation du fait de leur proximité à l'agglomération lyonnaise comme Saint-Jean-de-Bournay). Parfois la présence des pratiques dans ces espaces intermédiaires, à la fois proches et éloignés (en termes de services et d'offre culturelle) des grandes agglomérations voisines (en l'occurrence, Lyon et Clermont-Ferrand) fait l'objet d'une réelle démarche revendicative et devient un support de fabrication d'identités, de solidarité et de proximité. Dans d'autres cas, aucun discours politique de revendication n'est affirmé et les pratiques se déclinent comme des loisirs particulièrement propices au lien social : « *Pour moi, la première raison d'être, la première réalité c'est d'abord une réalité sociale avant d'être une réalité artistique, musicale, etc. C'est avant tout un truc social* ».

La fluidité des pratiques des mondes du *trad* dépasse clairement donc ce qui s'offrait plus tôt comme un paradoxe entre pratiques et lieux de pratiques : si ces dernières sont liées à des imaginaires, parfois un peu encombrants, de la ruralité, elles sont très dynamiques en milieu urbain et au final transcendent les espaces. Ainsi le rural, qui fait partie prenante des imaginaires de la musique et de la danse *trad*, n'est pas vécu par les acteurs simplement comme une catégorie spatiale segmentant strictement l'espace mais davantage comme une trame, une projection, une ressource mobile et qualifiante pour l'espace d'inscription de la pratique, quel qu'il soit. Au travers des regards des acteurs du *trad* s'exprime une requalification symbolique de l'espace rural et de ses valeurs mais aussi des espaces publics urbains et d'une variété d'espaces « d'entre-deux ». Le rôle de levier de sociabilité territoriale⁸, voire d'outil de mise en récit collective du territoire investi par le *trad* ne semble donc pas circonscrit territorialement mais inscrit dans des connexions et allers-retours permanents, tant sur le plan symbolique que sur celui de leur répartition et de leurs circulations.

Qu'il s'agisse de projets individuels⁹ ou menés plus collectivement¹⁰, le *trad* est ainsi régulièrement saisi comme un moyen privilégié d'accès au vécu

⁸ Cela a notamment été creusé par Crozat [Crozat 1998] avec l'idée d'un modèle de bal/repas dansant périurbain répondant besoins et habitudes en termes de sociabilité des banlieues et espaces périurbains en mutation dans les années 1990.

⁹ Pourrait être cité comme exemple le projet d'un jeune musicien qui, au terme de sa formation musicale et de quelques années d'activité professionnelle dans le champ de la musique traditionnelle, a choisi de revenir dans le Nord de l'Isère dont il est originaire, pour s'installer dans le village de Chèzeneuve. En rachetant le bistrot du village (le dernier lieu public et commerce de proximité), il souhaite créer un lieu de vie, de collectif pour inventer, au moyen de la matière musicale traditionnelle locale qu'il a passé un

intime des territoires et de valorisation des sentiments d'appartenance envers ces lieux : *« Cet amour, l'amour pour un territoire, pour un endroit, c'est complètement incohérent : ça n'a pas de sens objectif. Aimer une montagne, objectivement, quel sens ça a ? (...) C'est parce que tu y mets du sens que c'est un peu ta poésie intérieure qui ressort. Quand tu parles de tes volcans ou de ton bout de territoire et que tu as l'air complètement subjugué, c'est bien qu'il y a un truc qui nous dépasse. C'est ça ces musiques-là, c'est ça qui fait cette identité ».*

2. Entre local et global : une légitimité des pratiques qui se définit dans leurs ancrages et circulations

Une autre tension traverse dans un second temps les pratiques des mondes du *trad* : si elles semblent se rattacher à un phénomène beaucoup plus global de valorisation du local et des logiques de proximité encadré par un désir de *« retour aux sources »*, elles apparaissent également marquées par des dynamiques de circulation et de mobilité. Objets de loisirs globalisés, mouvants, transposables et fluides, le *trad* ne semble nullement circonscrit à un déploiement exclusivement « local ». Cette tension, souvent repérée par les acteurs eux-mêmes (*« on parle de choses qui sont des régionalités, donc, en apparence, contradictoires avec ce qu'on défend dans la musique : l'universel. D'emblée on se situe dans un truc qui se référence à un espace qui se limite lui-même »*) interroge l'articulation entre l'ici et l'ailleurs, le local et le global, le particulier et l'universel.

2.1. Le « rêve de village » ou le rapport au « local »

Dans les échanges avec les acteurs rencontrés, la notion de « local » ressort comme centrale : le terme, constamment évoqué, recoupe celui de « terroir » et apparaît comme un véritable pilier de la pratique. Rarement défini, le local semble cependant prendre les contours d'une communauté de pratique condensée dans l'image du village : *« notre musique et notre danse traditionnelle correspondent à une façon de vivre dans un village. Et la façon de vivre dans un village n'est pas pareille que la façon de vivre dans une ville »*. Ainsi, bien plus qu'une échelle spatiale à part entière, le local revêt une dimension sociale et se fait le pendant du déracinement et de l'anonymat, déplorés et associés par les acteurs à l'environnement urbain : *« Aujourd'hui, ma pratique de la danse et ce*

an et demi à collecter, une identité locale partagée qui pour lui n'existe pas, ou plus. Il présente ce projet comme un contre-pied possible et durable au morcellement du territoire induit par l'installation et l'extension de nombreuses zones d'activités et par l'attraction croissante des villes moyennes voisines (Bourgoin-Jallieu, l'Isle-d'Abeau) qui ont fragmenté les sociabilités, fragilisés les solidarités et déprécié les appartenances.

¹⁰ Il en est ainsi des différents projets menés par l'AMTA (notamment « Vivre le Mézenc » et « Paroles du Cézallier ») en partenariat avec les collectivités locales dans le but de restaurer un sentiment de fierté et d'attachement des habitants envers leur espace de résidence au travers d'un travail de collecte des mémoires musicales et des récits de vie d'habitants, anciens ou récents.

que j'en observe, c'est énormément urbain et très déterritorialisé parce que les festivals brassent des gens de partout et que ce sont les mêmes personnes qui viennent de partout à chaque fois. (...) C'est hyper chouette d'avoir des communautés de danseurs (...) mais sur le lien au territoire... On le perd complètement. (...) Et pourtant, ça partait de ça, dans la partie historique ça partait vraiment, enfin il me semble, de gens qui pratiquaient la danse chez eux ».

En outre, le local s'affirme comme un véritable critère de légitimation de la pratique : les parcours des musiciens et danseurs, les techniques musicales ou corporelles convoquées, les styles et répertoires mobilisés sont constamment définis par leur supposée provenance géographique. Cette notion vient ainsi affirmer l'indéfectible lien entre expressions artistiques et lieux¹¹ : on parle ainsi de la « *bourrée d'Auvergne* » ou plus finement de celle « *des Combrailles* », du « *rigodon dauphinois* », du « *style particulier de l'Artense* » et de « *la musique auvergnate, c'est à dire la musique par exemple héritée des violoneux de l'espace des montagnes* ». Ces formules, qui tendent à naturaliser les relations entre pratiques culturelles et espaces, désignent souvent des variantes somme toute très individuelles d'une pratique en prise avec des phénomènes de fabrique de mémoire localisés. Beaucoup d'acteurs, notamment professionnels, ne sont pas dupes de cette tendance à l'essentialisation : « *on s'est auto-formés dans ces milieux en décrivant des périmètres parce qu'on sait que de telle commune à telle commune on dansait comme cela ou on jouait tel répertoire. (...) En fait, je me suis rendu compte en étudiant la musique de violoneux que la masse de musique transmise était autant tributaire de la personnalité des gens que de quelque chose qui serait une homogénéité de style. Cette histoire du style de la région, je deviens de plus en plus perplexe...* » ; « *est-ce que c'est une stylistique régionale ou est-ce que c'est une stylistique personnelle ?* ». Mais il n'en reste pas moins que la légitimité de la pratique et de ses acteurs se construit dans l'idée d'une appartenance à un d'espace de référence. Sa valeur tient dans sa capacité à être circonscrit, nommé, figuré et identifié (c'est-à-dire distingué d'autres espaces) de telle façon que chaque acteur puisse citer les « sources géographiques » de ce qu'il joue ou danse. Les « terroirs de musiques » [Dutertre & Krümm 1997], qui se définissent peu à peu, s'affranchissent dans tous les cas des limites purement administratives [Tommasi 2015] et affirment une autre échelle d'appartenance (commune, espace délimité par une réalité topographique, département). Ainsi, comme le disent de nombreux musiciens de l'Allier, « *bon, on fait partie de la région administrative Auvergne mais, administrative ! On n'est pas des auvergnats, on est des bourbonnais !* ».

Même si ces phénomènes de localisation de la musique traditionnelle apparaissent largement artificiels et réducteurs de phénomènes de création et

¹¹ Une association produit-lieu (ou dénomination d'un lieu) qu'on retrouve avec un parallélisme frappant dans la littérature scientifique explorant la construction de l'authenticité des produits de terroir [Delfosse 1997].

de diffusion à la fois plus complexes et individualisés, ils demeurent au cœur de processus de légitimation et de valorisation des ancrages affectifs que les individus peuvent développer au moyen de ces pratiques « topiques » [Montbel 2014]. Tacitement mais consensuellement, on identifiera un groupe de « *musique auvergnate* » comme un « *groupe qui fait de la musique à danser d'Auvergne, qui va proposer des carrures de danse qui correspondent à ce qu'on enseigne et à ce qu'on a l'habitude de danser ici. (...) L'idée c'est qu'il y ait une identité, que la musique fasse écho, d'une manière ou d'une autre, à un territoire, à une région ou à une aire culturelle* ». Se réclamer de « quelque part » devient alors une facette nécessaire autant pour légitimer sa pratique que pour se sentir socialement intégré aux différentes « tribus » du *trad* : « *quand j'ai rencontré les Brayauds (...) j'ai ressenti un petit déficit d'identité parce que moi, je n'avais pas de répertoire que je jouais, que je maîtrisais bien pour pouvoir dire « je viens de là, c'est mon truc ». (...) Ça me faisait envie d'appartenir à un clan* ».

Dans une démarche que les acteurs perçoivent eux-mêmes comme à contre-courant des encouragements sociétaux à une forte mobilité, à l'internationalisation des parcours professionnels et personnels, les pratiques du *trad* viennent affirmer que les appartenances spatiales ont encore du sens : « *c'est ce qui est important et que j'aime dans la musique traditionnelle, faire la musique du lieu. Alors que moi, je suis justement l'archétype du déraciné. Ça permet de trouver, de créer des racines. C'est important quand on est, comme maintenant, dans une culture très mondialisée* ». A rebours de ce que les musiciens et danseurs rencontrés identifient comme une négation de toute forme d'appartenir [Peylet & Saule-Sorbé 2014], les « mondes du *trad* » s'affirment comme le terrain de fabrication d'appartenances fluides, construites, négociées et non circonscrites au lieu de naissance [Tommasi 2015] : « *Parce que j'y suis né, parce que c'est celle que j'ai entendue petit, parce que mon père en joue, c'est une musique avec laquelle je me trouve beaucoup d'affinités. Je reconnais l'influence qu'elle a sur moi mais je ne me sens pas radicalement, au sens de racines, poitevin. Un peu, c'est plaisant de le penser. Mais je n'ai pas grandi immergé dans cette culture* ». Que ce soit vis-à-vis d'un espace proche ou lointain¹², les pratiques du *trad* entretiennent l'idée que l'homme joue mieux, danse mieux et est somme toute plus heureux lorsqu'il se sent appartenir à un lieu dont il connaît « *les codes et la culture* ». Faire partie d'un lieu, même d'un petit lieu, (voire surtout) d'un lieu reculé et l'exprimer au moyen de sa danse ou de sa musique, est donc valorisé comme une possibilité d'épanouissement personnel mais aussi comme un outil collectif de restauration de la fierté d'espaces vécus sous le signe de la relégation, de la déprise et de l'abandon. C'est clairement autour de ces appartenances (parfois revendiquées, le plus souvent interrogées, floutées : « *quand on se présente sur scène, on dit qu'on fait de la musique psychédélique du Massif Central* ») à certaines régions ou espaces infra-

¹² Ces sentiments d'appartenance-appropriation de l'espace peuvent justement être renforcés par la distance [De la Soudière 2014].

régionaux [Charles-Dominique 2007] construits sur des confusions entre souvenirs historiques, sentiments affectifs et digestion de multiples redécoupages administratifs que les trajectoires et identités artistiques trouvent des arguments de légitimité et de création¹³.

2.2. Une tradition de la circulation ?

Parallèlement à cette centralité du local, de la valorisation de l'« ici », les pratiques des mondes du *trad* s'inscrivent indéniablement et sans surprise dans des dynamiques de circulations internationales. Depuis les années 1970, les pratiques de musique et de danse dites traditionnelles ont acquis une dimension très internationale avec un déploiement européen, une globalisation des références musicales, une déclinaison européenne du phénomène du bal.

Sur le plan idéal, ce déploiement s'accompagne d'un régime de valeurs assez universalisant : « *Il faut voir les deux en fait : en même temps tu as une appétence pour un bal très universel, très européen en fait, le bal folk européen où tu as les formes circulaires et puis des régionalités qui apparaissent, beaucoup de danseurs qui se spécialisent dans un domaine précis* ». D'autre part, pour les acteurs rencontrés, c'est souvent cette notion de fluidité et de circulation qui définit le caractère traditionnel de leurs pratiques. Ils mettent souvent en avant le fait que la matière musicale et chorégraphique, parce qu'elle relève du domaine de l'oralité et du sensible, est malléable : c'est « *quelque chose qui communique au-dessus des identités peut-être par la langue, le voyage* » et cette thématique de la circulation, de la tradition-trahison fait précisément le lien entre les modèles ancestraux qui continuent à servir de référence commune et les pratiques contemporaines. Finalement, « *la seule chose qui est pertinente dans le terme de traditionnel c'est l'idée de transmission. Et de trahison (...) On transmet quelque chose et celui qui le reçoit va trahir l'héritage parce qu'il ne va pas faire exactement la même chose. Pour moi c'est ça le propos. Et pour moi c'est ça qui va être qu'une musique va être d'un territoire ou pas* ». En ce sens, une manière de continuer à assumer la recherche de traditionnalité de la pratique consiste à l'inscrire dans une quête permanente de la variation et de l'exploration : « *C'est ça qui me plaît à chaque fois : prendre un instrument et jouer un morceau qui vient d'un répertoire dans lequel on ne l'a jamais entendu. Le duo oud et harpe, à chaque fois ça nous fait un peu rêver, parce que ça reste assez original et il y a aussi ce grand écart Orient-Occident* ».

Les entretiens avec les acteurs révèlent aussi leur grande mobilité. Les acteurs amateurs témoignent de pratiques qui se déploient souvent à plusieurs échelles : une pratique régulière de proximité (dans les 30km autour du

¹³ Pour de jeunes musiciens en voie de professionnalisation, le travail des attaches et couleurs locales de leurs répertoires et styles devient une ressource pour exister en tant qu'artistes au sein d'une scène globalisée qui place la diversité, la variation et la distinction comme valeurs marchandes fondamentales [Dutertre & Krümm 1997].

domicile pour participer à un atelier de danse ou de musique) est souvent combinée à des déplacements ponctuels dans les pôles de pratiques voisins (dans les 50-100km pour se rendre à un stage, bal, concert) et à une insertion progressive (mais souvent intensive puisque de nombreux acteurs y consacrent plusieurs semaines de vacances par an) dans les circuits de pratiques internationaux et notamment dans tout le réseau des festivals qui se sont développés de manière croissante depuis les années 1990¹⁴ partout en Europe, notamment entre les mois de mars et d'août. Les acteurs professionnels¹⁵ révèlent également des trajectoires très mobiles, au travers de leurs tournées et de plus en plus, de leurs parcours de formation qui les amènent souvent à vivre plusieurs années en ville, où se situent les établissements de formation (conservatoires, CFMI, CEFEDM). Les professionnels de la toute nouvelle génération, davantage diplômés que leurs aînés¹⁶, affichent ainsi des parcours de vie souvent alternés entre villes et campagnes. Ces trajectoires complexes nous invitent à repenser de manière articulée les échelles de l'appartenance et des migrations [Tommasi 2015]. Certains témoignent en effet d'un attachement fort à des espaces ruraux dans lesquels ils ont parfois grandi, dont ils ont appris les répertoires emblématiques et ils choisissent dès lors de s'y installer, notamment pour irriguer les réseaux scolaires et socioculturels en tant que musiciens intermittents et/ou intervenants. Mais parallèlement les villes restent pour beaucoup les lieux plus propices à la formation et à la professionnalisation (possibilité de cours, dynamisme des associations organisatrices d'événements, etc).

Conclusion

Articulant ancrages symboliques et affectifs dans des imaginaires de la stabilité, de la permanence et de la continuité, ces « *musiques d'ici* », parfois « *musiques du terroir* » ou « *du paysage* », souvent « *musiques du territoire* » et toujours « *musiques poétiques* » se révèlent en réalité mobiles et plastiques, voyageuses et transgressives. Ces contradictions de façade des « mondes du

¹⁴ Le ressenti de ce musicien combine toutes ces échelles : « *en tant que musicien professionnel, j'ai l'impression d'assister à une baisse des sollicitations pour ce que j'appellerais « le bal du samedi soir tranquille » et d'être de plus en plus sollicité pour des gros événements. (...) Le bal se reporte de plus en plus vers du gros événementiel. Les gens veulent bien s'investir pour organiser quelque chose, mais une fois par an pour quelque chose de très gros (...). Mais s'il faut organiser un bal tous les mois, de plus petite dimension, avec moins de budget, pour les gens du coin et qu'il faut refaire cela tous les mois... (...) On a une multiplication des gros événements (...) Donc c'est aussi le bal local qui se détériore un petit peu* ».

¹⁵ Ce sont essentiellement des musiciens, la professionnalisation des danseurs étant extrêmement rare en Auvergne-Rhône-Alpes et inexistante en Vallée d'Aoste.

¹⁶ A noter que la création du Certificat d'Aptitude en musiques traditionnelles date de 1987 et celle du Diplôme d'État de 1989. Ces deux officialisations, supervisées par la Direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture, donnent lieu à l'ouverture de (rares) postes spécialisés dans certains établissements.

trad », entre imaginaires ruraux et dynamisme urbain, entre valorisation des ancrages et circuits globalisés, entre projets de bornage territorial et démarches d'inclusivité, illustrent la recherche d'un équilibre par une stabilité symbolique dans le mouvement permanent des pratiques dites de tradition. Finalement, ce sont peut-être ces liens affectifs et non cristallisés aux lieux et cet ancrage dans une volonté de faire vivre des lieux, au moyen de la participation citoyenne et des pratiques vivantes de loisirs, qui rend ces pratiques parfois partie prenante de formes non institutionnalisées et génériques de développement local et de nouveaux modes sensibles et partagés de gouvernance territoriale [Raibaud 2009].

« Il faut dépasser ces trucs-là. C'est pour cela que la musique trad est pas plus urbaine aujourd'hui qu'elle n'est rurale. Ça reste de la musique. Donc je reste persuadé qu'elle peut convaincre par elle-même n'importe qui : un newyorkais comme un paysan du Cantal. Je me sens aussi apte à partager, à convaincre qui que ce soit. Ce que ça évoque à l'intérieur de moi, ça m'est propre ».

Éléments de bibliographie

- BONERANDI, E. (2005) – « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? », *Géocarrefour*, vol. 80, n° 2, pp. 91-100
- CHARLES-DOMINIQUE, L. (2007) – « Les musiques traditionnelles en France : Histoire et réalité d'un objet scientifique complexe ». En ligne : <https://charlesdominique.files.wordpress.com/2009/01/cambridgl.pdf>
- CHARLES-DOMINIQUE, L. (1996) – « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 9, pp. 275-288.
- CHARLES-DOMINIQUE, L. & DEFRANCE, Y. (2015) – *L'ethnomusicologie de la France: de l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, Paris, L'Harmattan, 493 p.
- CROZAT, D. (1998) – *Géographie du bal en France*, thèse pour le doctorat de géographie, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 383 p.
- CROZAT, D. (2000) – « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et périurbain en France : une approche par la géographie culturelle », *Annales de géographie*, vol. 109, n° 611, pp. 43-64.
- DE LA SOUDIÈRE, M. (2014) – « De Lozère en Pyrénées : à qui appartient le paysage ? » in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.), *L'appartenir en question: « ce territoire que j'ai choisi »*, Pessac, MSHA, pp. 17-26.
- DELFOSSE, C. (1997) – « Noms de pays et produits de terroir ou les enjeux des dénominations géographiques », *L'Espace géographique*, vol. 26, n°3, pp. 220-230.
- DESCAMPS F. (2006) – « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, n° 28, pp. 2-13.
- DI MÉO, G. (1994) – « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », *Espaces et sociétés*, n° 78, pp. 15-34.

- DUCARROY, S. (2004) – « De l'Aubrac à la Bresse en passant par la Croix-Rousse. Regard sur l'histoire particulière des collecteurs lyonnais de musiques traditionnelles, 1975-1985 », *Revue de l'Association Rhône-Alpes d'Anthropologie*, n° 53, pp. 45-49.
- DUTERTRE, J.-F. & KRÜMM, P. (1998) – « Les nouvelles musiques traditionnelles », *Chroniques de l'AFFA*, n°18, 167 p.
- GASNAULT, F. (2014) – « Les rapports entre la direction de la musique et les associations de musiques et danses traditionnelles : un processus de légitimation inabouti (années 1970 – années 1990) », *Carnet de recherche du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris*. En ligne : <https://chmcc.hypotheses.org/428>
- LANDEL, P.-A. & SENIL, N. (2009) – « Patrimoine et territoire, les nouvelles ressources du développement », *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie*, n° 12, En ligne : <https://journals.openedition.org/developpementdurable/7563>
- MONTBEL, E. (2014) – « Musiques topiques, world music et fiction identitaire », in C. Escalpez (dir.), *Ontologies de la création en musique, vol. 3 : des lieux en musique*, L'Harmattan, Paris, 276 p.
- PECQUEUR, B. (2002) – « Dans quelles conditions les objets patrimoniaux peuvent-ils être support d'activités ? », *Montagnes Méditerranéennes*, n°15, pp. 123-129.
- PEYLET, G. & SAULE-SORBE, H. (dir) (2014) - *L'appartenir en question: « ce territoire que j'ai choisi »*, Pessac, MSHA, 500 p.
- PRADO, P. (2000) – « Le rêve de village anglais en France » in M. Rautenberg (dir.), *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, Paris, Editions de la MSH, pp. 153-170.
- RAIBAUD, Y. (2009) – « Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire », communication au Colloque international de Grenoble "Musique, territoire et développement local". En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00666220>
- RAUTENBERG, M. & al. (dir.) (2000) – *Campagnes de tous nos désirs : patrimoines et nouveaux usages sociaux*, Paris, Editions de la MSH, 194 p.
- SENCEBE, Y. (2014) – « Appartenir à un lieu qui ne nous appartient pas. L'expérience du quartier libre des Lentillères à Dijon » in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.), *L'appartenir en question: « ce territoire que j'ai choisi »*, Pessac, MSHA, pp. 27-40.
- TOMMASI, G. (2015) – « Renégocier le lien entre territoire et appartenance. L'exemple de la Montagne limousine », *Pour*, n° 228, pp. 113-122.